



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

20 | 2014

Création fiction

Pasolini l'Africain

Pasolini the African

Alessandro Barbato



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2876>

DOI : 10.4000/gradhiva.2876

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2014

Pagination : 168-191

ISBN : 978-2-35744-074-6

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Alessandro Barbato, « Pasolini l'Africain », *Gradhiva* [En ligne], 20 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2876> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2876



Pasolini l'Africain

par Alessandro Barbato

L'œuvre de Pier Paolo Pasolini pose des problèmes très spécifiques pour qui s'intéresse à l'étude du processus créateur. D'une part, elle contient tous les genres d'écriture, d'autre part elle appartient à part égale au cinéma. L'article s'applique à une étude de cas, celui d'une fiction qui introduit la période de passion africaine de Pasolini, correspondant aux années 1960. Il montre comment ce texte – matrice d'un scénario jamais tourné – réitère une expérience advenue presque vingt ans plus tôt, alors que Pasolini était professeur dans le Frioul. Un procédé de *pliage* superpose et renouvelle moments vécus, narrations romanesques et engagements publics dans une politique pédagogique. De façon plus générale, l'œuvre-vie de Pasolini est d'autant moins décomposable qu'elle propose côte à côte des ouvrages achevés qui se répondent à travers le temps et d'autres « non finis » qui offrent une chronique de la *création en acte* émanant du corps, exalté ou sacrifié, de l'auteur.

mots clés

Pasolini, création, autobiographie, Afrique, résistance, pédagogie

**fig. 1**

Sur le tournage de *Médée*
en Turquie en 1970.
On maquille Maria Callas.
Pier Paolo Pasolini est visible
au fond à gauche avec ses
lunettes de soleil.
© THA/Camerapress/
Gamma.

*Du reste, que voulez-vous
j'ai vécu dans un poème
comme tout possédé.*

Pier Paolo Pasolini

Tutte le poesie, vol. II, 2003 : 1265

La dernière image

Le 3 novembre 1975, au lendemain de la découverte du cadavre de Pier Paolo Pasolini près de l'hydrobase d'Ostie, à l'extrême périphérie de Rome et non loin de la mer, presque tous les quotidiens italiens publièrent l'image poignante d'un corps rendu quasi méconnaissable – crâne fracassé, visage et cheveux noircis de sang séché, oreille coupée – étendu sur le ventre au milieu d'un terrain de foot qui n'était que poussière. Le lieu de la « macabre découverte » semblait directement sorti d'une des pages de l'écrivain avec ses baraques en planches, ses maisonnettes toujours en chantier et ses amas d'ordures soulignant les routes et les carrefours. L'assassin lui-même, Pino Pelosi, personnage fuyant d'un événement jamais tout à fait éclairci par la justice italienne, avec ses boucles brunes et son air faraud, incarnait de façon hallucinante tant de personnages pasoliniens. Alberto Moravia, dans les jours qui suivirent la mort de son confrère et ami, ne put s'empêcher dans sa rageuse oraison funèbre de noter ce qui semblait l'accomplissement d'une prophétie plusieurs fois émise par Pasolini, alors que d'autres allaient

jusqu'à suggérer que cette mort avait pris la forme d'un suicide rituel qu'il aurait imaginé et mis en œuvre comme l'expression suprême d'un artiste qui laissait à la postérité sa dernière provocation. Les chroniques de l'époque rapportent les paroles de la femme qui découvrit le corps du poète vers 6 h 30 du matin, le 2 novembre (*Il Messaggero*, 3 novembre 1975) : elle raconte comment elle avait pris celui-ci pour un tas d'ordures abandonné. Épilogue révélateur pour un homme qui avait insisté, jusqu'au paroxysme, sur sa condition d'intellectuel rejeté et marginal. Moravia glose ainsi cette dernière image en citant les mots de son ami :

La réalité est celle-ci : même l'intellectuel est un paria, dans le sens où le système le relègue hors de lui-même, le catalogue, le sépare, l'affuble d'une fiche signalétique pour mieux le damner ou bien l'absorber. On ne sait. Même s'il est apparemment un peu moins malchanceux que le « pauvre Nègre », l'intellectuel vit en substance la même expérience du rejet. Les deux sont frères dans la ségrégation et dans la lutte qu'ils doivent engager contre le système pour « limiter » (ils ne peuvent rien faire d'autre) sa capacité à les cataloguer et les intégrer. [...] L'œuvre d'un auteur est comme le visage d'un Nègre. C'est par sa présence même, par son « être là », qu'elle est révolutionnaire (Pasolini 1968 ; 1999 : 1157).

Il n'est donc pas étonnant que ce soit parmi les « autres » – paysans frioulans, habitants des *borgate* et des bidonvilles romains ou peuples asservis par le colonialisme et ses suites – que Pasolini ait, toute sa vie, cherché confirmation et clarification de sa propre condition d'existence. De plus, indubitablement, sa mort même, depuis les poèmes et les scènes filmées¹ qui semblent la préfigurer jusqu'aux clichés qui en fixent comme le dernier hurlement, mit les critiques face à une œuvre qui s'affirmait comme une « œuvre-vie » : vaste poème, indissolublement autobiographique et fictionnel – en vers, proses et images – dont on ne peut saisir toute la complexité sans cette clé de lecture. Dans cette optique, même le « projet africain et tiers-mondiste », que l'auteur réalisa en partie seulement, acquiert une dimension particulière. Cet ensemble comprend des poèmes, l'idée d'un grand film documentaire dont il reste deux longs métrages – *Appunti per un'Orestide africana* (« Notes pour une Orestie africaine ») et *Appunti per un film sull'India* (« Notes pour un film sur l'Inde ») –, un scénario en cinq épisodes, quelques récits restés à l'état embryonnaire et les mises en scène d'*Œdipe roi* (1967) et de *Médée* (1970) dans lesquelles affleurent délibérément les références à une substance mythique qui unirait Grèce archaïque et Afrique d'aujourd'hui. Mais quelle est l'Afrique que Pasolini scrute avec espoir et tristesse pendant presque une décennie, celle des années 1960 ? Que cherchait l'intellectuel italien dans ses voyages au Kenya, en Tanzanie et en Ouganda ? Et qu'ont à faire les luttes de décolonisation des peuples noirs avec la vie antérieure d'un jeune poète et professeur frioulan ? Notre analyse part de ces questions. Elle tente d'éclairer comment le soi-disant « orientalisme » de Pasolini, aujourd'hui très discuté dans les termes d'une anthropologie critique postcoloniale, ne saurait se détacher d'un projet narratif plus complexe. Dans un certain sens, les œuvres « africaines » de l'auteur s'inscrivent dans la ligne de Michel Leiris définissant son *Afrique fantôme* comme « un journal intime que j'aurais tout aussi bien pu tenir à

1. « Tous les éléments de l'assassinat de Pasolini sont dans *Accattone* (1961), dans la séquence du tabassage de Magdalena : le décor désertique, la nuit, la voiture – jusqu'à l'anneau. » (Noguez 1982 : 107).

Paris, mais que je me trouve avoir tenu me promenant en Afrique» (1934; 1996: 401). Proposition qui devrait être également retournée puisque le fantôme de l'Afrique viendra ensuite discrètement hanter à son tour la vie, les lieux et les œuvres dont le cadre est européen. Chez Leiris, l'ethnologie concentre l'essentiel de ce «miroir». Chez Pasolini, dans les années 1960, l'Afrique est partout, ou plutôt la fiction de l'Afrique dans laquelle il projette l'inexprimable de sa propre «vie violente».

Il existe deux interprétations de la mort de Pasolini. La première s'appuie sur quelques évidences policières: il fut massacré par un jeune homosexuel vénal à la suite d'une soudaine dispute. La seconde conteste cette version ou plutôt la complète: plusieurs agresseurs l'ont délibérément piégé pour «exécuter» en lui l'intellectuel résistant qui dénonçait sans trêve le «fascisme de notre temps». Il se trouve que ces deux dimensions sont déjà nouées ensemble dans l'épisode africain, discret mais essentiel, que nous nous proposons d'explorer. Celui-ci éclaire, selon nous, la conception pasolinienne de l'écriture – de mots et d'images – qui opère sans cesse la transformation circulaire du réel en fiction et de la fiction en réalité, en produisant des équivalences inattendues entre des lieux et des moments, apparemment très éloignés, de sa vie d'homme et d'écrivain. En tout cas, il fallut l'Afrique pour que se réalise le projet narratif intégral de Pasolini: se saisir de son époque à partir d'une expérience de paria lucide et révolté dont la mort allait cristalliser les tragédies «africaines» qu'il avait imaginées, léguant à son époque une fiction accomplie de l'écrivain.

Un goût de résistance

Dans les années 1960, l'Italie connaît un boom économique fulgurant qui en transforme très vite le visage et les coutumes. Pasolini méditant sur cette mutation publiée à contre-courant, en avril 1960, les *Poesie incivili*, cinq poèmes lyriques inclus dans *La Religione del mio tempo* («La religion de mon temps»). Il y évoque la manière dont la société le refoule parmi les marginaux, les différents et les vaincus de la modernité triomphante, fût-ce par une «coïncidence de hasards,/un mélange d'inconscience et de conscience» (Pasolini 1961a; 2003, vol. I: 1046). Les valeurs d'égalité, de liberté et de justice sociale, qu'il avait embrassées avec élan et passion rêveuse durant sa jeunesse résistante, survivaient désormais comme une faible lueur morale qui ravivait les blessures d'une vie marquée de conflits irrésolus: entre l'esprit et la chair, la raison et la déraison, la modernité et la tradition, le moi et le monde d'hier, peut-être déjà définitivement perdu.

Parmi les *Poesie incivili* se distingue le *Frammento alla morte*, véritable testament culturel écrit au moment même où la mort semble installer son ombre sur une saison de sa vie, y compris littéraire. L'invocation finale, aux échos très rimbaldiens, indique un nouveau point de fuite, peut-être l'ultime possibilité de se recomposer en surmontant les dissensions intimes:

J'ai eu tout ce que je voulais, désormais:/je suis même allé au-delà/
de certaines espérances du monde [...]. J'ai été rationnel et j'ai été/
irrationnel: jusqu'au bout./Et maintenant... ah, le désert assourdi/
par le vent, le superbe et immonde/soleil de l'Afrique qui éclaire le
monde./Afrique! Ma seule/alternative... (*Ibid.*: 1049-1050)

Sur sa lancée désespérée, Pasolini décide de rejoindre pour la première fois un pays africain, le Kenya, en février 1961. Est-ce un hasard s'il choisit d'abord ce pays où son père – son grand ennemi, d'une inimitié extérieure comme le destin –, lieutenant dans l'armée fasciste capturé par les Anglais, était prisonnier en 1942 (Rocchi Pullberg 1982) ? Le mois précédent, il a quitté l'Italie en compagnie de Moravia – dont l'épouse, Elsa Morante, les rejoindra à mi-parcours – pour se rendre d'abord en Inde, à laquelle il dédiera un petit volume, toujours réimprimé, qui recueille une série de récits publiés dans le quotidien *Il Giorno* (Pasolini 1962a). Ensuite, stimulé par une expérience dont il s'empresse de recueillir et restituer « le parfum », il poursuit vers le continent noir en proie aux luttes pour l'indépendance et aux guerres civiles. La même année, il écrit une préface, aujourd'hui presque oubliée, pour une anthologie de poètes africains réunie par l'écrivain brésilien Mario De Andrade. L'Afrique y apparaît comme la continuation idéale, ou mieux la pleine réalisation, d'un rêve né au cœur de la nuit fasciste. Le titre choisi – *La Resistenza negra* (Pasolini 1961b; 1999, vol. II : 2344-2355), « la Résistance noire » – dit tout le sens que Pasolini attribue à ces poèmes, un sens qui oscille entre deux références temporelles. En soulignant qu'à la première lecture l'ensemble pourrait sembler « un peu désuet », il se réfère à son propre passé, celui de la Résistance antifasciste qui faisait espérer une sorte de refondation de la société sous le signe de la justice sociale. Espérance vite déçue. Mais le « goût de Résistance » qui émane de ces textes africains demeure « infiniment précieux, non seulement par la nostalgie qu'ils éveillent [...] ou par la force poétique qu'ils dégagent mais parce que la Résistance noire n'est pas finie et qu'il semble qu'elle ne doive pas finir comme elle a fini ici, chez nous » (*ibid.* : 2344). Intéressante est la distinction que Pasolini introduit ensuite entre l'idée de « Résistance », haute valeur signifiée par la majuscule, et celle de « résistance », entendue comme expérience historique particulière qui en Europe s'est terminée, une dizaine d'années auparavant, avec la défaite des forces de renouveau dont elle était porteuse. « Si pour nous Résistance équivaut, encore, à espoir, la résistance historique [...] est désormais vide de toute espérance », alors qu'au contraire « en Afrique, il est clair que la scission entre résistance et Résistance n'est pas advenue. On lutte partout. »

Cette préface témoigne de la révélation d'un nouveau territoire dans lequel, ingénument peut-être, Pasolini espère pouvoir renouer les fils de son « temps perdu » en reprenant le chemin qui aurait dû conduire à une révolution sociale. Chemin barré par l'avènement de la société de consommation, d'une part, et du socialisme réel de l'autre : pôles d'une opposition selon lui illusoire qu'il osera, dans une analyse très solitaire, ramener à une matrice culturelle unique (Arecco 1972 : 75). Mieux qu'un engagement politique, cette découverte d'une Afrique résistante est pour Pasolini une réponse existentielle autour de laquelle tournera une grande part de son œuvre à venir. Le premier voyage africain, en effet, ouvre une autre perspective en ravivant un passé presque éteint, en lui restituant une présence. Le processus de la création pasolinienne semble alors révéler, presque crûment, son principe de pliage et de collage biographique, poétique et politique. Opérations très concrètes qui toujours cherchent à conjurer la béance d'une question unique, obsessive : « Où allons-nous ? » Vers 1960, il se convainc que la « pure lumière », si vite pâlie, de la Résistance politique

et culturelle des partisans italiens pourrait passer le relais à ce qu'il nommera *la negra luce*, «la lumière noire».

Une éducation sentimentale

La poursuite, toute rimbaldienne, d'une «aube d'été» à embrasser parcourt la sixième partie de *La Religion de mon temps*, l'ouvrage de 1961. À l'occasion d'une projection de *Rome ville ouverte* de Roberto Rossellini, à laquelle il avait assisté par hasard, «décidé à vibrer dans le souvenir» (1961a; 2003, vol. I : 937), Pasolini évoque ce qu'il appelle son «éducation sentimentale» dans une métaphore insistante qui prend la dimension d'une allégorie. À l'origine de son engagement de partisan, une lumière.

[La lumière incarnait un] espoir de justice/je ne savais pas laquelle : la Justice. La lumière est toujours identique à une autre lumière./Puis elle changea : de lumière elle se fit aube incertaine,/aube qui croissait, s'étendait/sur les campagnes du Frioul, sur les canaux d'irrigation/Elle illuminait les ouvriers agricoles en lutte./Ainsi l'aube naissante fut lumière/[...] Dans l'histoire la justice fut conscience/d'un partage humain de richesse,/et l'espoir eut une nouvelle lumière. (*Ibid.* : 944-955)

L'image semble un instant retrouver la force épique de cette époque, pourtant Pasolini, «face au public d'aujourd'hui», parmi des jeunes gens dont les yeux n'ont jamais vu l'aube naissante de l'Histoire, sent «comme un serpent/se tordre dans ses viscères : et mille larmes» nées «de savoir que toute cette lumière,/qui justifia notre vie, fut seulement un rêve/sans raison, illusoire, source/à présent de solitaires et honteuses larmes» (*ibid.* : 946-947).

Le rapport de Pasolini avec la Résistance a fait l'objet de fréquentes discussions appuyées par des déclarations où le poète affirmait y avoir directement participé, au moins dans la brève période où il fut très proche de son frère Guido, combattant du Parti d'action, qui mourut sous des balles communistes, victime de dissensions à l'intérieur des groupes de partisans armés (Pasolini 1992 : 33). De fait, son engagement politique, durant ces années mais aussi après le conflit, fut orienté vers l'action intellectuelle au nom d'un antifascisme culturel qui était né chez lui de façon spontanée dès qu'il commença «à lire Dostoïevski et Shakespeare, et puis des auteurs comme Rimbaud et les poètes hermétiques, incarnations d'une culture que le régime abhorrait et refusait». À partir de ce moment, il commença à se sentir comme «en dehors de la société» (*ibid.* : 32). Il est intéressant à ce propos de parcourir l'abondante correspondance qu'il entretenait avec des amis et des confidents dès 1940, alors qu'il était encore étudiant à Bologne et que le départ de son ami Farolfi à Parme lui offrit l'occasion d'échanges épistolaires étendus par la suite à de nombreux autres «compagnons de voyage». Dans ces lettres, il expose des principes de poétique générale, ses sentiments et l'évolution de son mal-être de façon plus nette que dans ses entretiens (Pasolini 1986 et 1988). À l'ami Luciano Serra, en 1943, au moment de la chute du régime mussolinien, quand le nord de l'Italie connaissait déjà la phase la plus terrible de la guerre civile, Pasolini écrit une longue lettre où il exprime ses doutes quant à la juste voie à suivre pour relever un pays défait, tout en indiquant de façon précise ce que sera son engagement d'intellectuel :



fig. 2

Pier Paolo Pasolini et
Alberto Moravia lors de
la présentation du livre
Memoriale, de Paolo Volponi,
Rome, avril 1962.
Photo by Keystone-France/
Gamma-Keystone via
Getty Images.

L'Italie doit être rebâtie de fond en comble, et pour cela elle a besoin, mais profondément, de nous qui, dans l'effrayant néant éducatif de la jeunesse fasciste, sommes une minorité solidement préparée. [...] Nous avons une vraie mission dans cet épouvantable dénuement italien, une mission non de pouvoir ou d'enrichissement mais d'éducation et de civilisation. (Pasolini 1986 : 181-185)

D'où sa décision, prise exactement à cette époque, de créer près de Casarsa, en Frioul, village natal maternel où il réside dans sa famille, une école gratuite pour les enfants des paysans qui, avec l'intensification des bombardements alliés, ne pouvaient plus aller étudier à Udine ou à Pordenone. Initiative à laquelle Pasolini associa sa mère – ancienne institutrice et son initiatrice à la poésie – et quelques amis, parmi lesquels la poétesse Giovanna Bemporad qui vint de Bologne rejoindre le village frioulan pour participer à cette utopie pédagogique en acte. Il vécut dans l'enthousiasme cette expérience, à tel point que, même après l'ordre de fermeture venant du rectorat d'Udine, il continua, imperturbable, à donner à ses élèves des leçons de littérature grecque et italienne, de grammaire et de latin. La méthode peu conventionnelle utilisée par le jeune enseignant se révélait stimulante pour les jeunes, encouragés à composer en italien et en dialecte, c'est-à-dire à s'approprier poétiquement la langue, la réalité et les lieux de leur vie tout en apprenant à s'exprimer (Villa et Capitani 2005). Pour un de ces élèves, Tonuti Spagnol, Pasolini éprouva une inclination particulière. Le jeune garçon devint rapidement son préféré (Siciliano 2005 [1978] : 98), et il l'encouragea à composer des vers en frioulan dont certains trouvèrent place, avec un petit commentaire, dans un très sérieux ouvrage : *Poesia dialettale del novecento* (Dell'Arco et Pasolini [éd.] 1952 : 134). De cette passion, Pasolini tira un récit, *Atti impuri*, publié en 1982, où émerge le modèle érotique qu'il poursuivit toute sa vie : celui de l'amant pédagogue, de l'érasme éducateur et initiateur de son plus jeune éromène sur le modèle de l'antique Grèce, retrouvé dans sa fraîcheur native, au plus loin de son affadissement scholastique.

Après cette brève expérience, Pasolini devint dans l'immédiat après-guerre enseignant dans un collège distant de chez lui d'une douzaine de kilomètres qu'il parcourait à vélo (Siciliano 2005 [1978] : 128-131). C'est alors qu'il publie, dans des journaux locaux, ses réflexions sur l'école dans cette période de grande misère portée par un tout aussi grand désir de renaissance (Pasolini 1993 : 269-283). Dans des textes comme *Poesia nella scuola*, *Dal diario di un insegnante* ou *Scuola senza feticci*, le dessein pédagogique de l'écrivain, qui cherche à inventer une relation « non fétichiste » avec le savoir, est formulé en ces termes : « Comment susciter chez l'élève le goût de la critique et provoquer la chute des idoles ? Évidemment en créant pour lui un climat de scandale et d'incertitude, où les choses éternelles ne soient pas celles qu'on apprend par cœur, mais celles qui ressemblent le plus aux appels qui sont en lui [...]. Tel est le but de l'éducation qui est création de culture. » (*ibid.* : 279) Chez Pasolini, comme le souligna après sa mort son ami le poète Andrea Zanzotto (1982), la passion pédagogique est première, vitale même, elle s'épanouit dans des propositions et une pratique révolutionnaires, elle est une ressource décisive de sa critique des organisations (l'Église, l'État, le Parti). Elle se déploiera plus tard dans son choix de jeunes acteurs non professionnels qu'il forme et révèle à eux-mêmes...

Cette situation et ces réflexions sont forcément présentes dans ses premiers textes narratifs. Ainsi de l'esquisse d'un bref roman – resté longtemps inédit puis publié par les soins du cousin maternel de Pasolini sous le titre *Romàns* – qui a comme protagonistes un prêtre, assiégé par une homosexualité qu'il tente de sublimer dans la foi et l'action pastorale, et un jeune intellectuel d'extraction bourgeoise devenu communiste. Le premier, Don Paolo, ouvre un petit patronage pour les enfants des paysans alors que le second, Renato, enseigne dans une école publique. Entre les deux s'instaure rapidement un rapport très particulier, riche d'échanges de points de vue sur leurs expériences respectives. Il est aisé de découvrir dans ces personnages la voix dédoublée de l'auteur, expression contradictoire de ses tourments privés (Pasolini 1994 ; 1998, vol. II : 197-263). Le sentiment religieux originel riche d'accents sacrificiels et mystiques, qui avait présidé aux premiers essais poétiques, l'homosexualité encore tue – vécue parfois comme une faute à expier ou au contraire comme une despotique inclination à laquelle on ne peut qu'obéir –, l'immorale et pourtant « pure » attraction pour un de ses élèves, l'engagement aux côtés des paysans en vertu de positions vaguement socialistes et chrétiennes, le quotidien d'enseignant, toujours guetté par la routine, et la participation aux premiers débats littéraires et politiques d'après-guerre sont les pôles, parfois difficilement conciliables, entre lesquels était écartelée sa vie. Mais il a suffi de les « mettre en intrigue » pour qu'ils dialoguent dans un récit où se profile l'essentiel des événements qui impliquent à cette époque le jeune auteur.

Pendant quelque temps, ce curieux mélange de vie vécue, d'autobiographie et de « dissimulation littéraire » sembla réussir là où l'histoire à venir échouera. Il apparaissait en effet possible, dans ces années de Libération, de changer le monde en se transformant soi-même. La vocation de l'enseignant et de l'écrivain paraît sur la jeunesse, arrachée à la propagande fasciste et devenue lucide, « porteuse de lumière ». Trente ans plus tard, dans les années 1970, tout a changé. Pasolini, coupé du Frioul par le scandale d'un premier procès pour « atteinte aux bonnes mœurs » (1949-1952), n'est plus revenu depuis des années dans son espace originel. L'utopie éducative lui semble balayée par l'injonction libérale à consommer, miroir aux alouettes de la jeunesse. En proie à un nihilisme extrême et provocateur, il va jusqu'à appeler à la fermeture de l'école publique et de la télévision comme de dangereux instruments au service du génocide culturel auquel il est convaincu d'assister (Pasolini 1975a : 169). Entre le dernier Pasolini et le poète professeur frioulan de ses débuts se situe son « rêve africain », sorte de théâtre sacré où se rejoue une jeunesse que le poète aurait voulue éternelle. Il n'est donc pas surprenant de constater que sa toute première ébauche d'œuvre « africaine », trop négligée par la critique, traite justement des vicissitudes d'un jeune enseignant dans un petit centre d'Afrique noire.

La negra luce

L'idée naît probablement au cours du premier voyage, en 1961, toute-fois la première mention du projet est de février 1962 quand, à peine revenu de son deuxième séjour, le réalisateur, au cours d'un entretien avec Luigi Biamonte, révèle qu'au moment de commencer le tournage de *Mamma Roma* il tenait déjà un sujet qui raconterait « la formation, par certains côtés traumatique, d'un lycéen africain venu d'une famille encore liée à un passé obscur »





fig. 3

Lors du tournage
d'*Œdipe roi* dans le
haut-Atlas marocain, 1967.
DR. Photographie Iconothèque
– Cinémathèque française.

(*Il Paese*, 25 février 1962). Le personnage central du drame est donc un adolescent qui incarne le désir de renaissance du peuple africain, la volonté de donner vie à une civilisation qui sache recueillir certains éléments de la modernité importée par le dominateur colonial en les intégrant de façon critique à une tradition qui ne pouvait plus survivre comme à l'«époque des pères». En effet, «l'autre pôle du drame est le père : un homme antique, sauvage dans le sens noble du mot». Le film s'appellera donc *Il Padre selvaggio* («Le père sauvage») [*ibid.*]. Dans la suite de l'entretien, Pasolini révèle que son producteur, Alfredo Bini, avait en tête un titre peut-être plus suggestif, *È bello uccidere il leone* («Il est beau de tuer le lion»), ou même *Il Sogno di una cosa* («Le rêve d'une chose»), qui révèle plus encore la correspondance de l'œuvre projetée et des thèmes auxquels l'écrivain s'était attaché dans sa jeunesse. *Il Sogno di una cosa* sera en effet le titre qu'il choisira un peu plus tard pour un roman très autobiographique relatif aux années frioulanes durant lesquelles il était partagé entre deux engagements, politique et pédagogique, texte auquel il avait travaillé à plusieurs reprises, entre recompositions et réécritures (Pasolini 1962b). Durant l'été de la même année, il décida donc de publier ce que, dans l'entretien avec Biamonte, il présente comme «un petit sujet» (Pasolini 1962c; 2001, vol. 1 : 317-325). Il s'agit d'un récit en quatre chapitres, chacun pourvu d'un titre. On y suit l'évolution d'un professeur européen aux idées progressistes qui, à grand-peine, libère sa classe des pesanteurs d'une culture scolaire due aux maîtres coloniaux qui l'ont précédé (*ibid.* : 317). Il semble que Pasolini se soit en partie inspiré des vicissitudes d'un jeune enseignant français qui avait raconté son expérience dans un collège de Guinée à Yves Bénot, militant anticolonialiste bien connu en France, lequel en avait tiré un article, retrouvé parmi les papiers du réalisateur, intitulé *Tre anni di insegnamento a Conakry* («Trois ans d'enseignement à Conakry»). Les affinités entre l'histoire racontée par cet enseignant et celle écrite par le metteur en scène frioulan sont évidentes, toutefois le récit pasolinien est situé non en Guinée mais au Congo, plus précisément dans le Congo dévasté par la guerre civile qui, juste après l'indépendance, opposa les forces sécessionnistes de la région du Katanga, conduites par Moïse Tshombé et soutenues par les intérêts miniers européens, au gouvernement central de Patrice Lumumba qui obtint l'appui de contingents militaires de l'ONU. Pasolini insère donc son récit dans un cadre qui en exalte le caractère tragique, marque de toutes ses œuvres. Mais n'y a-t-il pas des rapports plus serrés entre cet épisode – par lequel s'ouvre la longue saison africaine – et sa première «entrée dans la vie» et dans la littérature ?

Pasolini en personne se profile derrière le personnage du «professeur démocrate» luttant contre le conformisme enseigné aux élèves par ses prédécesseurs coloniaux. La correspondance entre les deux expériences affecte le moindre détail des gestes et des mots. Ainsi avait-il cherché à éveiller les fils des paysans frioulans, les invitant à abattre les «fétiches» culturels au nom d'un savoir conçu plus comme une création que comme la perpétuation d'une culture transmise par les ancêtres. Dans la fiction africaine, cette lutte porte l'instituteur à s'opposer au plus intelligent de ses élèves, Davidson, qui, dès le début, manifeste une hostilité ouverte aux nouvelles méthodes de l'enseignant. Les ouvertures démocratiques du professeur créent en effet une certaine gêne dans la classe, habituée



fig. 4
Procès de Pasolini
à Venise, 1963.
akg/Archivio
Cameraphoto Epoche.

à reproduire presque mécaniquement les leçons à la lettre. Les problèmes éclatent le jour où l'enseignant invite les enfants à raconter dans une rédaction leur vie au sein de leur tribu. « Il veut que ses élèves affrontent courageusement la honte, la pauvreté, la superstition de l'état tribal d'où ils viennent. Il essaie de leur expliquer ce qu'est la culture préhistorique ou magique, [...] désormais dépassée par l'histoire des Africains. » (*Ibid.* : 318) Mais il doit constater avec amertume combien ses élèves se limitent à une série de stéréotypes d'importation coloniale destinés à satisfaire les curiosités exotiques de leur maître. Trois ou quatre réécritures seront donc nécessaires avant d'obtenir, de Davidson naturellement, le récit original d'une coutume de la tribu où vit encore son père : chaque jeune, pour passer à l'âge d'homme, devait tuer, tout seul, un lion. L'enseignant, après avoir félicité l'élève, explique à la classe que désormais de tels rites ont perdu leur valeur et leur rappelle que le futur de l'Afrique se construira dans la conscience de sa dramatique situation historique. La culture africaine ne peut se réduire à une stérile reproduction de la « culture paternelle », elle doit se développer dans le sens des nouveaux mythes créés par les poètes noirs contemporains, lesquels véhiculent des contenus plus fidèles à la réalité actuelle. Or la classe s'obstine à ne pas vouloir entendre ces poètes même quand le professeur en explique patiemment les images.

Davidson répond qu'en dépit du fait qu'il comprend la leçon, il ne peut s'empêcher de penser que « c'est beau de tuer un lion ! ». Tout d'abord désorienté, l'enseignant cherche à s'expliquer : « Oui, il est difficile de se détacher de façon critique du monde qui nous a donné la vie » ; toutefois, celui-ci n'est guère plus qu'une survivance qui nourrit une « vitalité instinctive où s'enracinent, à un niveau supérieur, la paresse intellectuelle et le conformisme ». Un tel repli obstiné dans le passé ne produit donc pas un nouveau présent mais un enfermement dans le cercle irrationnel d'une tradition culturelle dont l'anachronisme est désormais patent.

Sur ces entrefaites arrive la fin de l'année scolaire et avec elle les vacances où Davidson revient dans son village, au cœur ténébreux de la forêt. Or, en dépit des premiers conflits, le garçon a subi l'empreinte du collège au point qu'un peu de la nouvelle culture transmise par le maître, et définie comme « historique », est devenue partie intégrante de sa personnalité. Dans le troisième chapitre, intitulé « La negra luce », Pasolini aurait souhaité figurer ce retour de Davidson de façon quasi cinématographique : les images et les gestes, plus que les paroles, rendant concrètement présente la vie tribale.

Maintenant, dans les moments de tranquillité, de normalité, sa culture historique, européenne, pourrait se diffuser dans sa famille, parmi les jeunes villageois de son âge. Mais le temps n'est pas à la paix. La tribu est dans une région qui a proclamé son indépendance. Une vraie guerre s'est déclenchée dans la forêt. Avec sa soif contagieuse de tuer elle ne peut être que régressive : tout ce qui est conscience historique et civile semble d'un coup se volatiliser ou se réduire à du pur mécanisme. (*Ibid.* : 321-322)

Lentement, le village de Davidson devient le centre d'un affrontement inutile qui voit s'opposer la tribu de son père, certaines légions de mercenaires

blancs et les troupes gouvernementales épaulées par l'ONU. Le metteur en scène aurait voulu substituer au récit des images documentaires pour rendre compte de la vie des combattants et de la brutalité des accrochages. Et sur ce fond projeter la « régression » de Davidson qui, au nom de l'antique lien ancestral, fait à rebours le chemin qui l'a porté à rêver pour son pays un avenir d'État démocratique moderne.

Comble de cette régression, la participation du collégien, au cours d'un rite célébré par sa tribu, à un épisode de cannibalisme où sont consommés les restes de Casques bleus de l'ONU avec lesquels le jeune garçon avait eu l'occasion de fraterniser et d'échanger sur les femmes, la musique et la poésie. Aussitôt frappé d'inauthenticité, un tel retour en arrière, si loin des aspirations que les leçons du professeur avaient fait naître, débouche chez le garçon sur un état de catatonie qui l'écrase sans échappée possible. Si la guerre, avec ses modernes engins de mort, s'est révélée barbarie inutile, la régression factice vers un rite désormais détaché du tissu social de sa tribu ne peut plus ouvrir un sens futur, mais tout au plus reproduire par d'autres voies la fureur de la tuerie soldatesque.

Dès que débute la nouvelle année scolaire, l'enseignant s'aperçoit que Davidson, en qui il avait placé les plus hauts espoirs, vit dans un état de semi-conscience et fait de façon machinale les devoirs qu'on lui donne. Il semble être à la fois hors du présent incarné par les idéaux démocratiques que transmet l'école et du passé de sa vie tribale. Le professeur lui parle, il lui explique rationnellement le sens de ses vicissitudes, il veille sur lui, il lui arrive même de le suivre pour épier ses comportements en dehors des heures de cours. Seul un événement exceptionnel pourrait permettre de surmonter la crise qui emporte et détruit le garçon.

Peut-être le miracle advient par hasard. Parfois la névrose produit en elle-même la guérison... Il peut apparaître un dieu, une image sacrée... Mais aussi un fantôme d'une autre sorte... (*Ibid.* : 324)

Il advient que l'enseignant lit un jour le poème d'un écrivain noir contemporain que l'année précédente la classe avait refusé d'entendre. De façon surprenante, cette fois tous semblent en saisir le sens et Davidson lui-même, tout à coup, paraît revenir à la vie. Le professeur s'en rend compte et lit avec plus de solennité encore, même si la lumière qui avait éclairé à nouveau le regard du garçon faiblit, sans toutefois complètement disparaître. La leçon finie, Davidson va comme d'habitude s'asseoir dans la cour, où une voix intérieure lui dicte des vers qu'il commence à répéter à voix toujours plus haute, pour enfin courir dans sa chambre les déverser sur une feuille qu'il donnera vite à son professeur. « Ce sont des vers terribles, de désespoir total, de mort : non seulement la sienne mais celle du peuple noir tout entier. » Ces vers sont très beaux et le professeur les fera publier, de même que Pasolini avait fait publier ceux de son Tonuti dans une revue européenne. Davidson découvre dans la poésie la voie pour dissiper sa crise intérieure ; une voie dans laquelle sa tradition culturelle contribue à donner vie à cette heureuse synthèse qui, selon son professeur, aurait dû être la culture africaine moderne. Du reste, « s'exprimer signifie guérir. Peu importe que l'expression soit confuse, si l'espoir qui en fait le fond est seulement

le rêve d'une chose.» De nouveaux vers, cette fois moins sombres, nourriront l'attente d'«un futur confus mais heureux, à la pensée duquel un léger sourire vient éclairer le sombre visage du garçon» (*ibid.* : 325).

Pasolini continue à travailler ce sujet pour en tirer une mise en scène à l'intérieur de laquelle, de façon plus évidente encore, les traits autobiographiques s'insèrent dans le tissu d'un récit qui ne devint jamais film. L'année de sa mort, suivant la logique qui le voyait livrer à la publication ses «sentiers interrompus», il décide de publier le texte en l'accompagnant d'une note et d'une poésie qui donnent les raisons pour lesquelles le film n'a jamais vu le jour (Pasolini 1975b). Il s'agit d'un enchaînement de faits publics provoquant une douleur intime qui devient publique à son tour par le simple fait d'être extériorisée dans une œuvre :

Ce fut le procès à *La Ricotta*, pour outrage à la religion, qui m'a empêché de réaliser *Il Padre selvaggio*. La peine que j'en ai éprouvée – et que j'ai cherché à exprimer dans ces vers ingénus de *E l'Africa* ? – me brûle encore douloureusement. Je dédie la mise en scène du *Padre selvaggio* au procureur du procès et au juge qui m'a condamné. (*ibid.* : 58)

Dans les vers de *E l'Africa* ?, le poète reconstruit un dialogue onirique avec son producteur, Bini, décidément irrité par la tournure des choses et par ses répercussions sur sa maison de production.

[L'homme semblable à un lansquenet] derrière une table, de style rustique,/pour grands bureaucrates,/me fixait avec ses yeux bleus mais classiques/alors qu'au-dehors éclataient les bombes atomiques [...]/puis il commença [...] à me réprimander, à me traiter de fou.../Et moi innocent, offensé... j'écoutais,/en mêlant à nouveau dans ma gorge d'adolescent vêtu/par ma mère/des larmes et des blâmes. (*ibid.* : 59)

Puis soudain, comme pour achever les lignes d'un tableau esquissé au temps de sa jeunesse frioulane, le visage rougeaud de l'homme semble se dédoubler jusqu'à devenir un autre.

Et moi j'étais un peu soulagé./Mais cet autre, là, qui par osmose/était sorti du flanc de Bini, était mon père./[...] je m'approchais de lui, et timidement presque sur son visage/qui désormais était seulement le visage de mon père,/avec sa peau grise d'ivrogne et de mourant,/je lui murmurais : Et... l'Afrique ?/Et les flamboyants de Mombasa ?/Les branches rouges, contre le feuillage vert, [...] sans lesquels mon âme ne pourrait plus vivre ?/ [...] Ah, père désormais non plus mien, père rien d'autre que père,/qui va et vient dans les rêves,/ [...] te présentant pour dire des choses terribles,/pour rétablir de vieilles vérités,/ [...] Le monde est la réalité que tu as toujours (paternellement !) voulue./Et moi, fils, à expérimenter tout par esprit de système,/ [...] je me retrouve ici, premier cobaye d'une douleur inconnue,/à préfigurer le cas de l'impossibilité/«à s'exprimer pour raison de force majeure» ;/ [...] mais dans cette grande normalité paternelle des rêves et de la/vie/après tout, comme c'est émouvant,/mon vouloir

ci-contre

fig. 5

Franco Citti dans le final d'*Œdipe Roi*, tourné en partie au Maroc, 1967. DR. Photographie Iconothèque – Cinémathèque française.



mourir, dans le rêve,/pour la déception d'un rouge et d'un vert perdus!
(*Ibid.* : 60-61)

Le corps dans ses miroirs

Les quelques œuvres mises en relation dans cet article ne représentent certainement pas des cas isolés dans la production de Pasolini où vie et création, document et fiction à ce point s'entretiennent. Si, d'un côté, une telle formule pourrait n'apparaître que comme la reprise d'un vieil adage dont s'est souvent nourrie la critique littéraire, de l'autre, elle ouvre une perspective plus profonde sur la production d'un artiste qui, de façon toujours plus déterminée, décida de faire irruption dans ses travaux comme intellectuel et homme public. Une présence dont sa célébrité contestée et parfois scandaleuse – contrebalancée par une solitude existentielle aux contours sacrificiels tout aussi exhibés – semble s'imposer lentement au désavantage de la vie intime de l'auteur, en une progressive superposition du personnage à la personne alimentée consciemment par Pasolini lui-même. Pour ces raisons, c'est exactement de *l'ensemble* des œuvres, autant que des nombreuses déclarations par lesquelles Pasolini voulut faire connaître ses vicissitudes biographiques, qu'émerge le fascinant autoportrait d'un auteur qui semble avoir patiemment multiplié les figures de sa propre existence pendant les trois décennies qu'embrasse sa production.

Une telle caractéristique ne pouvait échapper à Walter Siti, éditeur des œuvres complètes et grand connaisseur de la production pasolinienne. Le titre de son long essai introductif au premier des dix gros volumes que compte l'édition – « Traces écrites d'une œuvre vivante » (Siti 1998a) – oriente le lecteur vers la spécificité d'un rapport entre vie et œuvre qui chez Pasolini ne saurait être liquidé en peu de mots.

[Il est impensable,] pour un écrivain tel que lui, de vouloir séparer le personnage de l'œuvre – l'attitude de purisme académique, qui voudrait prendre en compte seulement la cohérence interne des textes, en faisant vertueusement abstraction des clameurs de la biographie, finirait par trahir les textes même, dans la forme desquels est inscrite l'image de celui qui les a conçus, comme ces tableaux dans lesquels l'auteur s'est peint dans l'acte de peindre. (*Ibid.* : XXX)

Ailleurs, en réfléchissant sur Pasolini narrateur, Siti explique que le faible goût de l'auteur pour le modelage minutieux de personnages autonomes révèle « l'impossibilité de Pasolini de se donner à un personnage, en s'effaçant », et cela non « par manque de générosité, mais par excès de présence. Pasolini est toujours sur scène, c'est avec lui que le lecteur sans cesse s'identifie parce qu'il le sent comme quelqu'un qui n'a jamais fini de régler ses comptes avec le monde ; c'est toujours lui qui se justifie, qui démontre, qui s'enchant, qui accuse. » (Siti 1998b : XCVIII) Cette constante peut facilement s'appliquer aux différents domaines dans lesquels se déploie la créativité pasolinienne, qu'il s'agisse des romans ou des poésies, des essais ou du cinéma. La continuelle présence – presque l'ingérence – de l'auteur dans ses œuvres ; son « être présent » comme centre névralgique de chaque vers, phrase ou prise de vue, uni à la volonté d'expliquer et de défendre chacune de ses initiatives avec une vivacité polémique faite

de continuel renvois parfois suivis d'amères adjurations contribuent à nouer en un unique et dense écheveau œuvre, personne et personnage. De là la difficulté des critiques à séparer l'un de l'autre les genres littéraires et les modes d'expression utilisés par l'auteur. La veine poétique innerve le cinéma et la prose littéraire comme s'ils étaient le prolongement naturel, je dirai même l'intensification, d'une expérience d'écriture élevée au niveau d'une raison existentielle. De la même façon, la prose des premiers essais narratifs imbibe, de son style et de ses leitmotivs, des pages détachées de critique littéraire dédiées à d'autres mais où l'auteur finit souvent par parler de lui (Pasolini 1979). Le langage cinématographique est condensé dans les vers des anthologies poétiques publiées au moment où un film sort dans les salles. Dans certains recueils, la poésie tend à devenir prose magmatique, journal bégayant et incertain coupé de points de suspension, de parenthèses ou de trous volontaires dans un texte qui évoque l'édition d'un manuscrit lacunaire. Ainsi sont versifiés les angoisses et les doutes d'un écrivain qui se situe aux limites d'une impossible confession par moment détournée dans la description d'un paysage, d'un mouvement, d'une rencontre de lumières et de voix sur une esplanade de la banlieue romaine (Pasolini 1964).

De cette confluence des formes naissent des genres originaux comme l'entretien et la polémique en vers, la poésie sur commande, l'essai poétique. Et puis, peu à peu, s'entrouvre volontairement un chantier qui semble ininterrompu dans le temps de l'existence comme dans l'espace des formes et des lieux d'expression. Outre les œuvres en devenir que Pasolini commence à publier, ou à réaliser cinématographiquement, il en arrive à se passionner pour le « non-fini ». Il donne à l'impression des œuvres dont le trajet éditorial ou rédactionnel était resté, pour plusieurs raisons, inachevé, ou bien il mélange dans un livre des articles, des récits ou des poèmes déjà publiés avec des notes sur des œuvres à faire. Ces matériaux hétérogènes sont offerts aux lecteurs comme les documents d'un parcours, personnel et culturel, poétique et politique surpris *dans l'acte même de sa réalisation*. Ils donnent à lire et à voir des fragments qui font allusion à des desseins plus ambitieux et qui prennent place dans des ensembles plus amples que le lecteur peut reconstituer ou non. Ainsi en va-t-il du récit africain que nous avons pris pour exemple au carrefour de textes poétiques et d'un projet de film. Il ne s'éclaire que dans le miroir des récits, à l'époque encore secrets, de sa jeunesse, des poèmes lyriques qui ouvrent et ferment la période de célébration de l'Afrique et des textes d'intervention sur l'utopie éducative qui fut longtemps, pour Pasolini, un lieu d'expérience où il conjugait ses passions politiques et amoureuses.

Mais l'ensemble vers lequel ces trajectoires nous projettent toujours n'est autre que l'auteur lui-même : sa vie, littéraire ou réelle, peu importe puisqu'elles sont indissociables, ses obsessions, ses hantises. De cette façon, le poète, l'homme et le personnage Pasolini réussissent effectivement à former une production interprétable comme totalité et même comme un méta-lieu où l'histoire du créateur rencontre l'histoire collective d'un pays, l'Italie, impliqué dans une grande transformation qui finit par prendre les couleurs d'une apocalypse sans lendemains. Pour ces raisons, il est plus que jamais illusoire de commenter Pasolini sans tenir compte du climat



historique très particulier dans lequel il était impliqué, des vicissitudes sentimentales et judiciaires qui le troublèrent et déterminèrent des événements sur lesquels il ne manqua jamais d'exprimer, par l'écrit et l'image, son point de vue exaspéré. À partir des années 1960 semble se réaliser l'intention imaginaire de Pasolini : son œuvre tout entière est devenue « cette table d'anatomie sur laquelle est exposé le corps nu de l'auteur » (Siti 1998a : XLVIII), un corps sur lequel il est possible de lire les ecchymoses et les balafres causées par l'existence tout comme les impacts d'une création qui ne se veut ni récit ni commentaire ni fiction sublimée de la vie vécue, mais bien cette vie même.

Un corps exposé, faut-il ajouter, non seulement métaphoriquement mais aussi matériellement à travers une extraordinaire quantité de clichés photographiques qui ont immortalisé Pasolini au travail sur le plateau d'un film ou durant la présentation d'un livre : curieux et souriant parmi les habitants des baraquements romains ou durant un de ses reportages journalistiques, dans une attitude pensive devant sa machine à écrire dans son appartement ou une chambre d'hôtel, avec un regard joyeux et désinvolte alors qu'il mange en compagnie de ses amis et confidents ou qu'il joue au football. Au sein de cette masse tourbillonnante d'images, distinguons celles de Dino Pedriali qui le montrent nu, derrière les vitres obscurcies de l'ermitage de Viterbe qu'il parvient à acheter quelque temps après avoir versifié un pareil désir (Pasolini 2003, *Tutte le poesie* vol. II : 1288). Dernières photographies qui auraient dû servir de document à insérer dans l'immense roman inachevé – *Petrolio* –, somme de sa vie, de sa poésie et de sa pensée, auquel l'écrivain travaillait quand la mort le saisit et dont l'édition posthume, série de dossiers dont parfois les liens se devinent à peine, semble en vérité plus conforme à l'œuvre et à la vie de Pasolini poursuivant leur inséparable cours (Siciliano 2005 [1978] : 406-408).

Chercheur associé, LAHIC-IIAC
ictucordis@yahoo.it

ci-contre

fig. 6

Autour du cercueil de Pasolini on reconnaît à gauche le metteur en scène Bernardo Bertolucci, derrière lui Franco Citti, et au premier plan à droite Ninetto Diavoli, acteur et ami de Pasolini, Rome, novembre 1975. Photo by Keystone/Hulton Archive/Getty Images.

Bibliographie

Arecco, Sergio

1972 *Pier Paolo Pasolini*.
Rome, Partisan.

Dell'Arco, Mario et Pasolini, Pier Paolo (éd.)

1952 *Poesia dialettale del
Novecento con traduzioni a piè
di pagina*. Parme, Guanda.

Leiris, Michel

1934 *L'Afrique fantôme*. Paris,
Gallimard ; rééd. in *Miroirs de
l'Afrique*, Jean Jamin (éd.), Paris,
Gallimard, 1996 (« Quarto ») : 87-869.

Noguez, Dominique

1982 « Six fragments en hommage
à Pier Paolo Pasolini », *Revue
d'esthétique* 3, nouvelle série :
107-122.

Pasolini, Pier Paolo

1960 *Passione e ideologia*.
Milan, Garzanti.

1961a *La Religione del mio tempo*.
Milan, Garzanti ; rééd. in *Tutte le
poesie*, vol. I, Walter Siti (éd.).
Milan, Mondadori, 2003 : 889-1078.

1961b *La Resistenza negra*,
préface à *La Letteratura negra*.
La poesia, Mario De Andrade (éd.).
Rome, Editori Riuniti ; rééd. in *Saggi
sulla letteratura e sull'arte*, vol. II,
Walter Siti et Silvia De Laude (éd.),
Milan, Mondadori, 1999 : 2344-2355.

Pasolini l'Africain. Par Alessandro Barbato

1962a *L'Odore dell'Indi*.
Milan, Longanesi.

1962b *Il Sogno di una cosa*.
Milan, Garzanti.

1962c « È bello uccidere il leone »,
Filmselezione, juillet-août ; rééd.
in *Pasolini per il cinema*, vol. I,
Walter Siti et Franco Zabagli (éd.).
Milan, Mondadori, 2001 : 317-325.

1964 *Poesia in forma di rosa*,
rééd. in *Tutte le poesie*, vol. I,
op. cit. : 1079-1451.

1968 « Gli studenti di "Ombre
rosse" », *Tempo* 51, 14 décembre ;
rééd. in *Saggi sulla letteratura
e sull'arte*, vol. I, op. cit. : 1157

1975a *Scritti corsari*.
Milan, Garzanti.

1975b *Il Padre selvaggio*.
Turin, Einaudi.

1979 *Descrizioni di descrizioni*,
Graziella Chiarcossi (éd.).
Turin, Einaudi.

1982 *Amado mio*, précédé par
Atti impuri, Concetta D'Angeli (éd.).
Milan, Garzanti ; rééd. in *Romanzi
e racconti*, vol. I, Walter Siti et Silvia
De Laude (éd.), Milan, Mondadori,
1998 : 5-336.

1986 *Lettere 1940-1954*,
Nico Naldini (éd.). Turin, Einaudi.

1988 *Lettere 1955-1975*,
Nico Naldini (éd.). Turin, Einaudi.

1992 *Pasolini su Pasolini*.
Conversazioni con Jon Halliday.
Parme, Guanda.

1993 *Un paese di temporali
e di primule*, Nico Naldini (éd.).
Parme, Guanda.

1994 *Romans*, Nico Naldini (éd.).
Parme, Guanda ; rééd. in *Romanzi
e racconti*, vol. I, op. cit. : 197-263.

Pierangeli, Fabio et Barbaro, Patrizio

1995 *P.P. Pasolini. Biografia
per immagini*. Turin, Gribaudo.

Rocchi Pullberg, Anna

1982 « Éléments pour une
biographie », *Revue d'esthétique* 3,
nouvelle série : 123-156.

Siciliano, Enzo

2005 [1978] *Vita di Pasolini*.
Milan, Mondadori.

Siti, Walter

1998a « Tracce scritte di un'opera
vivente », in Pier Paolo Pasolini,
Romanzi e racconti, vol. II,
op. cit. : XI-XCII.

1998b « Descrivere, narrare,
esporsi », in Pier Paolo Pasolini,
Romanzi e racconti, vol. II,
op. cit. : XCV-CXLIV.

Villa, Roberto et Capitani, Lorenzo

2005 *Il Maestro e la meglio
gioventù. Pasolini e la scuola*.
Reggio Emilia, Aliberti editore.

Zanzotto, Andrea

1982 « Pédagogie », *Revue
d'esthétique* 3, nouvelle série :
40-47.

page 168 et ci-contre

Lors du tournage d'*Œdipe
roi* dans le haut-Atlas
marocain, 1967, détail. DR.
Photographie iconothèque –
Cinémathèque française



